



Das Medium Theater und die neueren Medien

Priscilla Wind

► To cite this version:

Priscilla Wind. Das Medium Theater und die neueren Medien: In Das Werk und In den Alpen von Elfriede Jelinek. Journée "Elfriede Jelinek", Feb 2007, Nantes, France. hal-00488053

HAL Id: hal-00488053

<https://hal.science/hal-00488053>

Submitted on 3 Jun 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Das Medium Theater und die neueren Medien in *In den Alpen* von Elfriede Jelinek

EINFÜHRUNG :

Ich beginne mit der Erwähnung einer Kunstinstallation von Valie Export (österreichische Medienkünstlerin): *Elfriede Jelinek. News from home, 18.8.1988*.

In diesem Experimentfilm, der über 6 Stunden dauert, verfilmt die Künstlerin Elfriede Jelinek in ihrem Wohnzimmer beim Zuschauen der österreichischen Nachrichten (Zeit im Bild). EJ wird als Zuseherin inszeniert und wir wohnen diesen sich immer wiederholenden Sequenzen bei, in denen die Schriftstellerin sich die Nachrichten anschaut: manchmal schweigt sie, manchmal kommentiert sie das Ganze mit bitterer Ironie, wiederholt, was der Reporter eben gesagt hat: alles normale Reaktionen eines mittelmäßigen Zuschauers vor dem Fernseher, halt. Durch den kritischen Abstand, diesen Verfremdungseffekt, den die Kamera ermöglicht, durch dieses passive Beiwohnen EJs Kommentars der journalistischen Kommentare, werden aufschlussreiche Fragen um die Rolle des Fernsehzuschauers (aktiv oder passiv) aufgeworfen.

In dieser Kunstinstallation stehen schon alle Fragestellungen bezüglich der Medien im Keim, die in Elfriede Jelineks Theaterstücken seit ihrer radikalen Wende mit *Wolken. Heim* (1988) zu finden sind. Denn als aktueller Mensch wird sie genauso wie jeder jeden Tag mit den verschiedenen und allgegenwärtigen Medien konfrontiert (Fernsehen, Kino, Hörfunk, Internet). Welche Rolle hat sie als normale Bürgerin und dann als Schriftstellerin zu spielen in dieser Medienwelt? Welche Aktion bzw Interaktion entsteht zwischen dem Menschen und den Medien?

Und vor allem wieso noch sich für Theater interessieren, wo wir jetzt leichten Zugang an eine Vielfalt von Unterhaltungsmedien haben?

2002 erscheinen in einem Band die Theaterstücke *In den Alpen* und *Das Werk* rund um einen österreichischen Trivialmythos (und darauf komme ich später zurück): Kaprun. Zentralthema des ersten Stückes ist der Brand der High-Tech Gletscherbahn in Kaprun 2000 mit 155 Opfern, oder nicht gerade der Unfall sondern vielmehr wie dieser Unfall mediatisiert wurde. In *Das Werk* wird der Bau des Kapruner Staudamms thematisiert oder welches Bild die Medien von diesem Bau geben. Die Medien strukturieren latent die beiden Stücke. Insofern als der Theatertext selbst Vermittlung ist, wird er dazu gezwungen, sich von den anderen neuen Vermittlungsarten (sprich Medien) abzugrenzen.

Die notwendige Differenzierung führt zu einem Kommentar der anderen Massenmedien, ja einer Dekonstruktion der Medien und ihrer Botschaft. Letztendlich stellen beide Stücke eine zentrale Frage, wenn man von Vermittlung sprechen will: gehen Vermittlung und Wirklichkeit zusammen? Können die neuen Medien sich der Wirklichkeit besser annähern als das Theater?

I- Das Theater im Zeitalter der Massenmedien (welcher Platz für das Theater)

Diese „postmoderne Gesellschaft“, die auf die Medien basiert, führt Jelinek dazu, sich für die Zentralfrage der Kommunikation zu interessieren.

Im Zentrum der Kommunikation (zwischen Sender und Empfänger) steht das „Medium“ = Zentrum, ist im Allgemeinen ein Träger oder ein Übermittler, Vermittler von Jemandem oder Etwas. Das „Medium“ bestimmt auch die Art und Weise, wie die Botschaft vermittelt wird. **Frage der Vermittlung.**

Die MassenMedien(ZB: Presse, Kino, Radio, Video, Internet) sind vor allem Vermittlungsarten,: sie sollen der Vermittlung von Informationen, Unterhaltung und Belehrung dienen.

Das Medium Theater ist aber ein Kommunikationsraum, wo wir einen direkten Kontakt zwischen den Vermittlern (Schauspielern) und den Empfängern (dem Publikum) haben.

Man soll sich also die Frage stellen, was das Theater von den anderen Medien unterscheidet und welche Änderungen für das Theater die Machtübernahme der Massenmedien in unserer Gesellschaft verursacht.

Was vermittelt traditionell das Theater für Elfriede Jelinek?

Seit dem Anfang ihrer Karriere hat Elfriede Jelinek das traditionelle bzw „bürgerliche“ Theater (d.h. Theater ab 19. Jh) abgelehnt, weil es Ziele verfolgt, die für sie dem Menschen gefährlich/ schädlich sind.

In der Tat basiert das herkömmliche Theater auf dem Illusionsprinzip: das Theaterstück versucht so treu wie möglich die Illusion des Lebens herzustellen. Alles soll wahrscheinlich sein: die Handlung, die Personen und ihre Psychologie, die Dialoge. Dies ermöglicht die Definition des Theaters als moralische Anstalt, indem sie den Identifizierungsprozess erleichtert, weil die Figuren für den Zuschauer als real erscheinen und so leichter eine Moral vermitteln können.

Die gute Vermittlung der bürgerlichen Botschaft (sprich der bürgerlichen Moral oder Ordnung) beruht also auf der Nachahmung der Wirklichkeit. Gerade diesen Anspruch auf das treue Reproduzieren der Wirklichkeit prangert Elfriede Jelinek an: ich zitiere *Theatergraben* (2005), Anfang des Textes:

„Wer kennt schon die Welt so gut, daß er sie abbilden könnte? Ich jedenfalls nicht. Sie aber auch nicht, Sie glauben es vielleicht, aber Sie kennen sie nicht. Sie zeigt Ihnen immer nur ein bestimmtes Gesicht. Warum sollte also das Theater es versuchen, das gar nichts kennt, sondern nur aus dem schöpft, was die Zuschauer zu kennen glauben? (...)Was wird denn da immer verlangt? Daß Wirklichkeit abgebildet wird? Da doch jeder einzelne Theater-Wiedergänger im Publikum seine Wirklichkeit, die er gar nicht kennt, auf diese Figuren schmeißt, von denen er nichts wissen kann, weil er gar nichts wissen kann, weil er über nichts etwas wissen will. Sich unterhalten, das will er. »

Die Wut Elfriede Jelineks gegen das Illusionsprinzip finden wir in verschiedenen theoretischen Texten (*Sinn egal. Körper zwecklos. , Ich möchte seicht sein*) wieder. Was hier aber in diesem neueren Text interessanter ist, dass nicht der Schauspieler kritisiert wird (wie sie das immer früher machte), sondern gerade der Zuschauer und seine Passivität. Und der Zorn nun gegen das Publikum und seine Passivität hängt zusammen mit der Entwicklung des postmodernen Menschen, der nun ständig mit Medien konfrontiert wird, die auf denselben Prinzipien beruhen, wie das bürgerliche Theater.

Ich erkläre:

Mit dem Durchbruch der neuen Medien, und zuerst des Kinos wird das Primat des Theaters in der Illusionskunst infragegestellt. Mit den neuen Techniken ermöglicht die Filmkunst immer wahrscheinlichere Fiktionen und überholt das Theater in seinen Illusions- und Unterhaltungsfunktionen. Das Kino vervielfältigt die Inszenierungstechniken für eine immer bessere Imitation der Wirklichkeit, wo

das Bild wichtiger als der Text erscheint. Mit dem Fernsehen wird die Inszenierung des Bildes Teil unseres Alltags.

Mit der Allgegenwärtigkeit des Bildes verliert der Text seine Hegemonie.

Die Frage der Inszenierungstechniken scheint zentral zu sein: viele der Illusionstechniken (Wahrscheinlichkeit im Spiel der Schauspieler, in der Handlung usw.) wurden von den anderen Medien übernommen: alles, was wir als „theatral“ bezeichnen können wird nun in allen Medien verwendet, so dass wir die Theatralisierung überall wieder finden können und das Theater als überflüssig erklären können.

Vor allem bekümmert das Primat des Fernsehens Elfriede Jelinek. In ihrem theoretischen Text *In Mediengewittern* (Antwort auf die Frage: "In Mediengewittern - die Theater überflüssig?") versucht sie die Rolle des Theaters im Bezug zum Fernsehen neu zu definieren. Sie erklärt, was das Fernsehen uns vermittelt und was ihr Theater dazu machen kann:

„Das Fernsehen hat längst Macht über die ganze Welt. Das Theater hat keine Macht, höchstens über manche, die drinnen sind. Ich schreibe beim Fernseh oft mit. Aus dem Fernseher sprechen die vielen Stimmen und Bilder, die die Welt umkreisen, ohne sie je zu verstehen, denn sie umkreisen in Wirklichkeit nur die Macht, der sie dienen, immer, und ihr Zweck ist, daß wir uns mit dieser Macht abfinden, indem man sie uns unaufhörlich, aber nur scheinbar erklärt. (...) Aber das Theater. Genau weiß ich es ja auch nicht, aber dort versuche ich, den Ausblick auf diese Macht, die uns beherrscht, wie soll ich sagen: herauszulösen. (...) Ich kann ja auch nichts an der Macht ändern, aber ich kann die Wesen wie Blitze auf die Bühne schleudern, aus der Enge eines Apparats heraus, aber auch aus Zeitungsartikeln, Büchern, aus mir selbst. Jedenfalls soll eine Art Denken, also ein Fragen, das nicht auf seine Beantwortung besteht, daraus entstehen, aus dem, was ich da auf die Bretter werfe, in einer Art Entrümpelungsaktion meines Gehirns. Auch durch mich werden Sie sie (die Macht) nicht verstehen, aber Sie werden zumindest sehen, daß sie da ist. Die Macht herrscht nicht mehr über die ganze Welt, sondern nur noch über einen abgegrenzten Raum, und daher kann man anfangen, mit ihr zu spielen.

// Andy Warhol. Wie das bürgerliche Theater versuchte, durch seine Theaterästhetik seine Moral sprich seine Macht durchzusetzen oder aufzuzwingen, zwingt uns das Fernsehen auch seine Macht auf, seine Logik auf, indem es uns die Welt nicht nur zeigt sondern erklärt, das heisst in seinem Sinne interpretiert. Und da das Fernsehen eine passive Aktivität ist, können wir diese Deutung der Welt und der Ereignisse nicht kritisieren oder ändern. Was Elfriede Jelinek in ihren Theatertexten machen will, ist aber dies: die Bilder und die Bilderkommentare des Fernsehens auf die Bühne setzen, damit man sie wieder in Frage stellen kann: das Fernsehen tritt auf der Bühne, vor einem lebendigen Publikum und wird so wieder in eine Interaktion zwischen Sender und Empfänger gebracht und durch den kritischen Abstand, diesen Verfremdungseffekt (Fernsehen kommt auf die Bühne, den Ort der Illusion) kann wieder Kritik ausgeübt werden.

Nun: wie macht sie das? Wenn wir uns die beiden Stücke anschauen, dann erscheinen sie uns als riesige Textblöcke mit kaum Figuren und sehr wenigen Bühnenanweisungen. Was die Stücke konstituiert, ist also vor allem die Sprache, das sagt auch EJ in der Broschüre zur Premiere von „das Werk“ im Wiener Akademietheater:

„Die Figuren verschwinden sofort, wenn sie nichts mehr zu sprechen haben.“

Nichts existiert außer dem Gesagten. Die Figuren sind Diskurse, Worte, das heisst zugleich, Informationen, Kommentare, Wortspiele oder gar nur Wörter, die Bilder hervorrufen sollen. Und gerade erscheinen Elfriede Jelineks Theaterstücke als eine Provokation in unserer Zeit, wo nur noch die Bilder herrschen. Da sollte man einen Aspekt betrachten: es handelt sich nicht um Lesestücke sondern Sprachstücke. Das heisst, EJ bildet keine Opposition zwischen Lesen und Sehen sondern zwischen Hören bzw Zuhören und Sehen, was aufschlussreicher ist.

Warum zuhören oder Hören statt sehen. Auf diese Frage antwortet Jelinek in ihrer Rede „Hören Sie zu!“:

„Hören ist Denken, und Denken kann man sowieso alles. Am liebsten denkt man, was man nicht denken darf. Finger weg! Was ist dagegen das Sehen! Nichts! Aber das Denken kommt nicht von selber. (...) Das Denken und das Hören, die beide ein Bild ergeben, das man nicht zu sehen braucht. Die Bilder, die aus dem Fernsehgerät oder sonst woher rasen, zerfallen nicht, sie laufen und laufen und kommen in uns an und laufen durch uns hindurch, als wären wir kein Hindernis. (...)“

Hören verursacht ein freies Denken, während das Sehen uns einen Gedankengang aufzwingt oder gar des Denkens beraubt.

Den Einfluss des Bildes auf das Denken zeigt Elfriede Jelinek ZB in *Das Werk*, S.164: Die Peter berichten vom Kapruner Gletscherbahnunfall:

„und dann können wir es nicht auf den Bildschirmen verfolgen. Es ist aber am Abend sehr oft wiederholt worden, dass die Flugzeuge kamen und dass die Gletscherbahn, bereits brennend, ging, aber nie ankam. Das haben wir leider nicht gesehen, weil es im Tunnel verborgen war. Dafür haben wir sehr oft die Flugzeuge gesehen, weil sie in der Luft waren, und dann haben sich Hunderte von Geängstigten schon hinausgeworfen, wenn man Augen hatte zu sehen.“

Die Worte der Peter reproduzieren ganz genau die langhaltige Wirkung des Fernsehens und dessen Bilderflut auf den Zuschauer: er denkt nicht mehr nach, nimmt nicht mehr wahr, was er sieht oder gerade nicht sieht, sondern will nur sehen. Das Sehen, bis zum Voyeurismus überspitzt, wird zum Selbstzweck, so dass wir nur noch den Kommentar ganz passiv zu verdauen haben, ohne zu denken, weil wir gerade nicht wirklich zuhören.

Eine heftige Kritik an die Macht der Bilder, oder eher der mediatisierten, sprich inszenierten Bilder wird in den Stücken ausgeübt. Die Stücke zeigen uns, was diese Bilder uns vermitteln, was sich jenseits des Bildschirms verbirgt.

II- Medium ist Botschaft: Mythen aufbauen

Marshall McLuhan: er hat das berühmte Schlagwort *The medium is the message* (Das Medium ist die Botschaft) geprägt. Damit ist gemeint, dass die Struktur eines Mediums auch die Inhalte, die durch es hindurch übermittelt werden, beeinflusst und überformt. Nicht die Inhalte bestimmen die Medien, sondern die Form strukturiert die Inhalte.

Das Fernsehen, das mächtigste Medium unserer Zeit, benutzt vor allem die Form der Bilder, die einem Kommentar hinzugefügt werden.

Diese inszenierten Bilder stehen im Zentrum der Theorien Roland Barthes über den Mythos, auf die sich EJ seit Beginn ihrer Theaterkarriere stützt. In seinem Buch *Mythen des Alltags* kennzeichnet Roland Barthes den Mythos als Kommunikationssystem, als Botschaft, als von der Absicht bezeichnetes Zeichen. Der Aufbau eines Mythos folgt einer bestimmten Vorgangsweise: der Sender nimmt ein Bild, das nur auf sich selbst aufweist. Dieses Bild wird von seinem ursprünglichen Kontext entfernt, so dass es seiner Geschichte beraubt wird. Das Bild wird also mit einer bestimmten Absicht benutzt und diese Absicht verändert den ursprünglichen Sinn des Bildes. Da nur einige Elemente verändert werden und die Absicht nicht klar gesagt wird, kommt der Mythos als Feststellung vor (und nicht als Konstruktion). So verwandelt der Mythos Geschichte in Natur, Kultur in Natur dank der Technik.

Gerade diese Vorgehensweise versucht Jelinek, seit ihrem ersten Stück zu kritisieren und dekonstruieren. In ihrem Essay *Die endlose Unschuldigkeit* (1980) erklärt sie ihren Willen dazu, auf „diesen Natürlichkeitsschleim, der alles überzieht und verklebt“ aufmerksam zu machen. In seinem Buch gibt Roland Barthes eine Lösung, wie diese Mythen dekonstruiert werden können: man sollte den Mythos reproduzieren, damit durch diese Verdopplung seine Künstlichkeit zu Tage kommt.

Dieses Reproduzieren benutzt die Autorin in den beiden Stücken, indem sie die Vielfalt der Diskurse wiedergibt, dies aber ohne sie in wahrscheinliche Figuren zu verkörpern, so dass die Worte ihren natürlichen Charakter verlieren und wieder als Konstrukt erscheinen:

ZB *Das Werk*, s. 94, Die Geissenpeter: « Ja, menschliches Leid kann natürlich niemals mit Geld aufgewertet werden, das sage ich einmal ohne Zusammenhang, aber es passt an jeder andren Stelle auch hin. Den Satz behalte ich, den kann ich auch noch öfter verwenden. Ein Reporter des österr. Rundfunks hat das gestern gesagt, aber er würde es heute und morgen auch noch sagen“.

Die Figur wiederholt die gehörten Worte, erklärt den Ursprung der Aussage und ihre Banalität und die Aussage wirkt auf einmal nicht mehr so menschlich und mitfühlend.

Was wir uns anschauen ist ein Aufbau, eine Arbeit, so auch die Metapher des Aufbaus und des Stromes in *Das Werk* (S.209: „Nur wissen die Menschen nicht, wenn sie sich ein Spiel anschauen, dass sie der Arbeit von andren Menschen beiwohnen.“)

In unseren beiden Stücken fokussiert Elfriede Jelinek auf Trivialmythen rund um Kaprun, die die österreichischen Medien vermitteln.

In den Alpen behandelt vor allem den Mythos, die Alpen, das idyllische und faszinierende Bild, das die Medien davon geben. Wobei Elfriede Jelinek den Mythos eines Berges analysiert, den Kampf zwischen Natur und Technik, treten aber wieder Menschen, Opfer, in den Mittelpunkt, die diesen Mythos dekonstruieren werden. Zwischen den beiden Ungeheuern, dem Gebirge und der Technik, fungiert der Mensch als Vermittler des Mythos.

Das Kind zuerst prangert die Mediatisierung des Gebirges an: mit dem Gletscherbahnunfall wird der Mythos des gefährlichen, unantastbaren Gebirges wachgerufen. Das Kind zeigt, wie sein Tod als Werbung für die Tourismusindustrie benutzt wird:

S.9: « Ich komme mir ja schon selbst vor wie eine mit Abziehbildern vollgepickte Seele., S.10-11: „Jeder will auf einmal etwas an mir hinterlassen, und wäre es eine Kerze oder mein aufgerufener Name. Eine faule Ausflucht ist das, wo sie sich abladen, vorhin haben sie es schon wieder im Fernsehen gezeigt. So ein Ereignis ereignet sich schließlich nicht oft, das ist beste Werbung, zur Hauptsendezeit. Live-Einschaltungen, wie kleine Grasflecken zwischen den Felsen der Familienserien und Talkshows: der Fluchtraum, nein, der Abschwingraum hinter dem Ziel, das ich nun nie mehr erreichen werde.“

Die Mediatisierung des verstorbenen Kindes, Symbol der Unschuld und Reinheit, als larmoyante Geschichte theatralisiert den Schmerz und den Tod aber entkräftet sie zugleich, wie die Autorin darauf mit bitter-böser Ironie andeutet: das Trauern vor der Kamera ist wie „kleine Grasflecken zwischen den Felsen der Familienserien und Talkshows“: die positive Bergmetapher weist darauf hin, dass dieses gefilmte Trauern eigentlich Unterhaltung ist, wie ein Spektakel oder eher eine offizielle Zeremonie: man trauert die nötigen Opfer des Gebirges, wobei diese Katharsis eine falsche, eine Ausflucht, ein Abschwingraum ist, die durch Mediatisierung etwas anderes besser zu verbergen hofft. Die Katharsis scheint einen Höhepunkt zu erreichen mit dieser jungen Snowboardin, die live vor den Kameras stirbt: nun können alle den Tod oder das Sterben sehen, heisst aber nicht, dass wir ihn verstehen: Der Tod wird hier als Heldentat glorifiziert, für den Sport, unnütz. Was verbirgt dieser Voyeurismus, wird uns wirklich alles gezeigt? Was will diese Mediatisierung dieser Todesfälle verbergen?

Die Antwort kommt dann im „Dialog“ zwischen dem Mann (Paul Celan, der Jude, der Nichtdazugehörende) und dem Kind: Das Kind spricht jetzt als Vertreter des Nachkriegsösterreichs und beteuert, dass Österreich vor der nationalsozialistischen Vergangenheit nicht mehr zurückschreckt, dass sie wieder stolz sind, Österreicher zu sein. Der Mann widerspricht ihm:

„S.43: MANN: Aber da hängt ein Schleier davor, und schon ist ein Faden zur Stelle, der sich da spinnt, sich herumspinnt ums Bild, ein Schleierfaden spinnt sich ums Bild herum und zeugt ein Kind mit ihm, halb Bild halb Schleier.“

Das Kind erklärt als Antwort, welche sind die (Vor)bilder Österreichs, ohne auf die Theematik des Schleiers, des Verborgenen zurückzukommen.

Was die Bilderflut und die Mediatisierung von Stars, von bestimmten symbolhaften Personen, wie die Opfer der Gletscherbahn, Hannes Trinkl oder Hermann Maier (Zitat, S.47), das Sichselbstübertreffen durch Sport, verbirgt, ist halt andere Bilder. Was verborgen wird, sind die wirklichen Opfer dieses nationalistischen Mythos des Alpinismus, der die Alpenmenschen von den anderen Menschen abgrenzt, ablehnt und verjagt hat.

In *Das Werk* wird genauso gezeigt, wie die Medien als Propagandainstrument fungieren und den Mythos Kaprun weiterleben lassen. Diesmal wird das Problem durch einen anderen Aspekt angeschnitten: der Bau des Kapruner Staudammes. Kaprun = Trivialmythos, viele Heimatfilme und Forsetzungromane.

All der ideologische Diskurs rund um diesen Bau zielt die Entpolitisierung dieses Kraftwerkes ab, soll uns vergessen lassen, dass es am Anfang unter den Nationalsozialisten von Deportierten aufgebaut wurde. Die Medien sollen also den realen Schmerz der Zwangsarbeiter die verursachten Toten verbergen, die realen Opfer vergraben und aus dem kollektivem Gedächtnis verdrängen.

Dieses Verdrängen fungiert auch dank mediatisierter Personen, die den Mythos öffentlich feiern: 1994 werden 3 Ukrainer, ehemalige Arbeiter an dem Staudammbau, öffentlich eingeladen, um „alles wieder gut zu machen“: gutes Image haben, aber alles falsch. (*Das Werk*, S.132)

Andere Opfer sollen an der Stelle der echten treten, um sie zu tilgen: deshalb kommen die Figuren auf Hermann Maiers Beinunfall zurück [Zitat Broschüre, S.14: **E-Mail-Korrespondenz Joachim Lux / EJ**]

S.173 : « Also wirklich, liebe Frau, ich komme Ihnen jetzt mit Hermann Maiers Bein »

Der Peter, um die Autorin zu unterbrechen, als größtes Argument. Hermann Maier ist der Gegengift zu den wirklichen Opfern: er überlebt und kommt zurück und durch seine unglaubliche Skitechnik beherrscht

er den Berg. Er erscheint aber als irreale Figur, gerade als Übermensch (der ideale Österreicher?) aber die wirklichen Toten sehen wir nicht und von denen sprechen die Medien auch nicht.

So stellt sich die Frage, ob die Medien die Wirklichkeit vermitteln, welchen Bezug zwischen der Realität und den Medien besteht.

III- Medien und Realitätsbezug

Wie ich schon erklärt habe, versuchen die Medien, den größten Illusionseffekt zu erzeugen, indem sie durch Technik, Interviews, Montage die Wirklichkeit wieder herstellen wollen.

Wie der Soziolog Jean Baudrillard in seinem Buch *Die Konsumgesellschaft* (1974) erklärt, leben wir in einer (postmodernen) Gesellschaft des Simulakrums/ der Simulation, wo wir nur noch mit den Zeichen der realen Dinge und der realen Welt konfrontiert werden. Dem postmodernen Menschen wird nur noch ein medialer, sprich mittelbarer Zugang zur Wirklichkeit gestattet. Siehe Hänsel in *Das Werk*: die Welt existiert nur noch in den Medien:

« Dann warten wir auf den nächsten Anruf [...] Und derweil bezaubern wir unser Publikum mit unseren Erinnerungen, die alle noch einmal im Fernsehen gezeigt werden, wo sie schon einmal waren [...] Damit wir auch nicht vergessen, daß nur wahr ist, was uns, in unsrer Gestalt, gezeigt worden ist. » (p. 236-237).

Vor allem wird dieses Phänomen in den Massenmedien kristallisiert, in denen uns eine Reihe von Ereignissen, wirklichen Handlungen angeblich „objektiv“ vorgezeigt werden, wobei diese in einer konventionellen Form immer wieder dargestellt werden, mit einer bestimmten Inszenierung, die die Ereignisse zugleich als populärer Spektakel erscheinen sollen (mediatisieren heisst oft viel Lärm um nichts) aber auch banalisiert werden, indem sie sich in einer Reihe von vielen anderen (fiktiven oder pseudo-realen ZB Talkshows) Programmen unterordnen (siehe das schon gegebene Zitat: S.11: das ist beste Werbung, zur Hauptsendezeit. Live-Einschaltungen, wie kleine Grasflecken zwischen den Felsen der Familienserien und Talkshows (*Das Kind, In den Alpen*) .

Daraus folgt, dass die postmodernen Menschen die Welt nur noch medial kennen, es heisst auch, dass die Welt sie nie wirklich rühren, gar berühren kann, weil sie nur ein kontinuierlicher Strom von vorprogrammierten Fernsehbildern ist und deshalb auch harmlos ist, weil die Wirklichkeit somit denselben Status wie die fiktiven Fernsehserien erhält, die Welt zwischen Realität und Fiktion schwankt.

Als Höhepunkt dieser Verwischung der Grenzen zwischen Realem und Irrealem fungiert das Attentat des 11. Septembers: zwei Flugzeuge stürzen sich live vor Amateurkameras in die Twin Towers, phallische Symbole der (technischen) Anmaßung der USA, in einem wolkenlosen Himmel. Der terroristische Anschlag ähnelt so sehr einem Drehbuch irgendeines amerikanischen Katastrophenfilmes, dass er gerade als Spektakel und daher unreal erscheint, so dass viele Zeugen der Szene bewegungslos geblieben sind, nicht reagiert haben, als hätten sie bloß eine weitere Fernsehsendung angeschaut.

Der 11. September fungiert als Vorbild dieses gestörten Realitätsbezugs, und gerade deshalb wird in *Das Werk* immer wieder die Parallele gezogen zwischen dem Kapruner Gletscherbahnunfall und dem 11. September (oft nur angedeutet: S.108: „Flugausbildung, S.110: „[Die Fremden] kommen jetzt wieder mit dem Flugzeug zurück.“, S.111: „Eine selbstgemachte Flamme in einer Gletscherbahn! Eine selbstgemachte Flamme in einem Flugzeug, S.162: „Den Ehrgeiz, prächtige Werke zu entwerfen, Staudämme und Türme, hat mein Herz heute nicht mehr“, S.163: „Wer wirbelt in Flammen? Ein Flugzeug“, S.164 schon zitiert)

Immer wieder kommen die Bilder des 11. Septembers zurück als Spektrum, Gespenster, nicht zu überholender Höhepunkt des mythischen Fernsehbildes, eine echte Phantasmagorie.

Daher auch die letzten Worte des Stückes:

(S. 251):« Die Türme fallen, sie fallen immer wieder, in Zeitlupe fallen sie. Andre fallen allein, diese Türme fallen zu zweien. Jaja, schon gut. Ich glaubs ja, Ich glaube ja alles, was man mir sagt, egal, was.»

In diesen letzten Worten macht Jelinek klar, dass der 11. September die Macht der Medien definitiv durchgesetzt hat, dass sie uns alles glauben lassen können, wenn sie uns schon von der Wirklichkeit eines so unmöglichen Ereignisses wie des 11. Septembers überzeugt haben.

Gespenster sehen, gerade das ist etwas Filmisches angucken, denn wir sehen zugleich lebende Personen, deren Körper nicht präsent sind oder die schon in unserer Zeit tot sind (ZB: die Bilder der Snowboardin oder Opfer des 11. Septembers). Gerade dieses Zwischen-Leben-und-Tod-schweben fasziniert sie in der Video: ich zitiere Jelinek in ihrem Filmkommentar von „Carnival of Souls“:

Film ist überhaupt: Gespenstersehen. Das was man im Film sieht, springt über die Zeit, und wir bücken, ducken uns unwillkürlich, (...) damit es uns nicht trifft, sondern über uns hinwegsetzen kann. (...) Der Zelluloidraum, ein technischer Raum, wird zu einem Abstraktum, in welchem die Toten mehr walten als die Lebendigen, die ja beide gemeinsam in diesem Raum verwahrt sind, und die in ihrer Begrenztheit/Beschränktheit unserem Sehen, unserem Schauen dieselben engen Grenzen zu Bewußtsein bringen, denen wir Zuschauenden unterworfen sind.“

So erklärt Elfriede Jelinek die Faszination, die die filmischen Medien (sprich das Fernsehen und der Film) auf uns haben: sie ermöglichen uns, die Zeit zu überwinden, die Vergänglichkeit, die Grenzen zwischen Leben und Tod zu verwischen. Deshalb auch sind alle so eifrig, gefilmt zu werden, erklärt der Mann in *In den Alpen*, S.50:

„wollen auch einmal grausam angeblickt werden, statt selber grausam zu blicken. Da geht man hin und will sie sehn, die Linie sehen, die die grade Linie des Lebens vom Land des Todes schneidet.“

Daher auch dieser Voyeurismus, um die Geheimnisse des Lebens und des Todes zu durchdringen, weil wir endlich die Wirklichkeit, ja die Wahrheit zu sehen glauben: deshalb die ständige Rückkehr von Unfall- und Katastrophenbildern (die Snowboardin, die Gletscherbahn, die Twin Towers) einerseits, die wir sehen wollen, damit wir den Tod begreifen können oder beschwören können und zugleich Bilder von Überlebenden, wie der Mensch aufersteht (das Comeback von Hermann Maier, der Bau des Staudammes, die Ukrainer).

Sehen heisst, wie EJ erklärt, aber nicht denken und nicht verstehen (ZB am Ende von *In den Alpen*: A und B versuchen, Ursachen des Unfalls zu finden, sind aber Computerstimmen, keine Menschen sondern Technik: nichts metaphysisch). Bei EJ sehen wir diese spektakulären Ereignisse sondern sie werden nur erwähnt. Weil sie nur Worte sind, erscheinen sie gerade fiktiv und unreal. Dagegen erscheinen andere Figuren auf der Bühne, die auch zwischen Leben und Tod sind: Tote sprechen, die Opfer: das Kind, die junge Frau, der Mann in *In den Alpen* oder leidende Personen wie *Die Mütter* in *Das Werk*, wobei diese Figuren nur repräsentativ und symbolisch sind für die wirklichen Opfer: EJ zeigt so, dass in unserer Gesellschaft diese nicht zum Wort, auch nicht zum Bild kommen. So deutet EJ darauf an, dass die Wahrheit verborgen ist.

Aufschlussreich ist wiederum wie Jelinek die realen Toten und Opfer auftreten lässt: durch Benutzung eines Mediums, der Video auf einer Leinwand (in den Bühnenanweisungen):

S.41, In den Alpen, Auftritt des Mannes: «Er verteilt von einer Papierrolle Nummern, die bereitwillig entgegengenommen werden. Zugleich beginnt an einer Wandanzeige Nummer für Nummer zu erscheinen.“

Das Werk, S.203: „Es folgen in Leuchtschrift die Bestimmungen über den deutschen Arbeitsmarkt für die Kriegsindustrie, die uns ja immer schon so interessiert haben. Wir konnten es gar nicht erwarten, sie endlich zu lesen. Oder sie folgen halt nicht. Es kann auch etwas anderes folgen, jedenfalls etwas Trauriges, die Daten der Toten, egal, welcher.“

Obwohl ironisch und nur als Vorschläge gedacht wird in diesen Bühnenanweisungen ein interessanter Prozess vorgestellt: was niemals gezeigt und gesagt wird, nämlich die nüchterne Wahrheit, hier in Fakten, Daten, Nummern verbildlicht, sollte wieder auf die Bühne treten und gerade in der Form, die sie definitiv zum Schweigen gebracht hatte: nämlich die Video, aber ohne den Übermut des Fernsehens, das den Tod darstellen zu können glaubt, sondern durch Nummern.

SCHLUSSFOLGERUNG :

In der Nachbemerkung beteuert die Autorin, diese Stücke „seien Stücke über Natur, Technik und Arbeit“: diese Zusammenfassung trifft gerade zu, wenn wir sie im Zusammenhang mit der Bedeutung der Medien nochmals lesen. Die mythische Botschaft will sich gerade als „Natur“ angeben und die Medien erlangen dies durch Arbeit und Technik. Mythos aber nicht Wahrheit und da mit dem Durchbruch der die Theatralität nun als Grundlage der medialen Inszenierungen geworden ist, soll das Theater gerade einen anderen Zweck haben, als eben die Illusion des Lebens bzw des Todes, der Wirklichkeit, der Wahrheit hervorzurufen.

Eben versucht Elfriede Jelinek durch ihre Theaterästhetik wieder ein bisschen Wahrheit auftreten zu lassen, durch die Entmythologisierung der Medienbilder oder gar durch die Prosopopeia und das Zeigen von Fakten.

Doch soll man bedenken, dass ihr Theater eine bloße Grundlage für den Aufbau einer Theateraufführung, sprich eines Spektakels sein soll. Es heisst, ein Regisseur wird den Text aufnehmen und wieder Bilder hinzufügen, Medien benutzen, um die Botschaft der Autorin oder auch nur den Text zu vermitteln. Wie können diese Texte, die sich gerade gegen die kontinuierliche Bilderflut aussprechen, wieder mit Bildern und Medien beladen werden, ohne zweckentfremdet zu werden? Die Regisseure haben verschiedene Antworten gefunden: Nikolaus Stemann, *Das Werk*: den Verfremdungseffekt weiter zu entwickeln (ZB: Videos ausser ihrem Kontext zeigen und sie entmythologisieren) oder bloss den Text lesen oder wie eine Litanei singen, eine Diskrepanz zwischen Text und Gestik herzustellen, um den Text besser hervorzuheben.

Bestes Beispiel ist vielleicht eine andere Inszenierung von Stemann, *Babel* (2005):

Während 15 Minuten wird der Text von einem Lautsprecher (Computerstimme) gesprochen, beschreibt nüchtern und im wissenschaftlichen Jargon die von den Medien publizierten Bilder der gefolterten Terroristen in Guantanamo City: der Theaterzuschauer, der zu sehen gekommen ist, wird mit dem Nichts der Bühne konfrontiert und hört Bilder zu und sieht in seinem Kopf sehr viel mehr, versteht und fühlt viel mehr, als er es mit Bildern getan hätte.

Das Medium Theater und die neueren Medien

Zitate

I- Das Theater im Zeitalter der Massenmedien

Theatergraben (2005):

„Wer kennt schon die Welt so gut, daß er sie abbilden könnte? Ich jedenfalls nicht. Sie aber auch nicht, Sie glauben es vielleicht, aber Sie kennen sie nicht. Sie zeigt Ihnen immer nur ein bestimmtes Gesicht. Warum sollte also das Theater es versuchen, das gar nichts kennt, sondern nur aus dem schöpft, was die Zuschauer zu kennen glauben? (...) Was wird denn da immer verlangt? Daß Wirklichkeit abgebildet wird? Da doch jeder einzelne Theater-Wiedergänger im Publikum seine Wirklichkeit, die er gar nicht kennt, auf diese Figuren schmeißt, von denen er nichts wissen kann, weil er gar nichts wissen kann, weil er über nichts etwas wissen will. Sich unterhalten, das will er. »

In Mediengewittern (2003):

„Das Fernsehen hat längst Macht über die ganze Welt. Das Theater hat keine Macht, höchstens über manche, die drinnen sind. Ich schreibe beim Fernsehen oft mit. Aus dem Fernseher sprechen die vielen Stimmen und Bilder, die die Welt umkreisen, ohne sie je zu verstehen, denn sie umkreisen in Wirklichkeit nur die Macht, der sie dienen, immer, und ihr Zweck ist, daß wir uns mit dieser Macht abfinden, indem man sie uns unaufhörlich, aber nur scheinbar erklärt. (...) Aber das Theater. Genau weiß ich es ja auch nicht, aber dort versuche ich, den Ausblick auf diese Macht, die uns beherrscht, wie soll ich sagen: herauszulösen. (...) Ich kann ja auch nichts an der Macht ändern, aber ich kann die Wesen wie Blitze auf die Bühne schleudern, aus der Enge eines Apparats heraus, aber auch aus Zeitungsartikeln, Büchern, aus mir selbst. Jedenfalls soll eine Art Denken, also ein Fragen, das nicht auf seine Beantwortung besteht, daraus entstehen, aus dem, was ich da auf die Bretter werfe, in einer Art Entrümpelungsaktion meines Gehirns. Auch durch mich werden Sie sie (die Macht) nicht verstehen, aber Sie werden zumindest sehen, daß sie da ist. Die Macht herrscht nicht mehr über die ganze Welt, sondern nur noch über einen abgegrenzten Raum, und daher kann man anfangen, mit ihr zu spielen.“

„Hören Sie zu!“ (2004):

„Hören ist Denken, und Denken kann man sowieso alles. Am liebsten denkt man, was man nicht denken darf. Finger weg! Was ist dagegen das Sehen! Nichts! Aber das Denken kommt nicht von selber. (...) Das Denken und das Hören, die beide ein Bild ergeben, das man nicht zu sehen braucht. Die Bilder, die aus dem Fernsehgerät oder sonst woher rasen, zerfallen nicht, sie laufen und laufen und kommen in uns an und laufen durch uns hindurch, als wären wir kein Hindernis. (...)“

II- Medium ist Botschaft: Mythen aufbauen

Broschüre *Das Werk*, Aufführung im Wiener Akademietheater, S.14: E-Mail-Korrespondenz Joachim Lux / EJ (2004):

„Aber Heldentum, befreit vom faschistoiden Grundtimbre, ist doch auch schön. Unlängst war zu lesen, dass sie das Comeback des „Herminators“ Hermann Maier, der trotz Motorrad- und Skiunfällen wie ein zusammengeagelter Phönix aus der Asche wieder aussteigt, sehr achten. (...)“

Ja, der Hermann Maier... irgendwie eine Mischung aus antiker Größe (Herakles) und Totenerweckung des Christentum, das tollste Comeback seit Lazarus. (...) Ein ausgeschlafener Bursch, den uns die Illustrierten da zeigen.“

III- Medien und Realitätsbezug

„Zu Carnival of Souls“ (1997)

„Film ist überhaupt: Gespenstersehen. Das was man im Film sieht, springt über die Zeit, und wir bücken, ducken uns unwillkürlich, (...) damit es uns nicht trifft, sondern über uns hinwegsetzen kann. (...) Der Zelluloidraum, ein technischer Raum, wird zu einem Abstraktum, in welchem die Toten mehr walten als die Lebendigen, die ja beide gemeinsam in diesem Raum verwahrt sind, und die in ihrer Begrenztheit/Beschränktheit unserem Sehen, unserem Schauen dieselben engen Grenzen zu Bewußtsein bringen, denen wir Zuschauenden unterworfen sind. Es spielt keine Rolle, ob wir da sind oder nicht: die Wirklichen, die Wahren sind zwar über eine Spule gerollt und ruhen, aber es gibt sie auch ohne uns!“

